

Acercamiento a la interpretación del tango en el violín

Propuesta de ejecución interpretativa en el violín de tres de los *Six Tango-Etudes pour flûte seule* de Astor Piazzolla

Autor: Sebastián Montoya Vallejo¹
sebasmontoya88@gmail.com

Resumen

Una vez observada la fuerza que ha tenido el tango en la escena musical local y nacional, y a pesar de que dicho género ha sido declarado como patrimonio de la humanidad por la UNESCO, su genuina y mejor interpretación no se encuentra relacionada con exactitud en las partituras originales de sus obras más representativas, toda vez que sus compositores tuvieron una preocupación menor por plasmar en la partitura las herramientas interpretativas típicas, y que eligieron hacer mayor énfasis en la ejecución de las técnicas tangueras concomitante con la interpretación del instrumento. Razón por la cual en el texto se pretende elaborar una propuesta interpretativa del violín en el tango a partir de tres de los *Six Tango-Etudes pour flûte seule* de Astor Piazzolla mediante el análisis de grabaciones de Astor Piazzolla y de los trabajos investigativos realizados por Ramiro Gallo. La propuesta interpretativa realizada en este trabajo permite a violinistas con formación académica acercarse a la interpretación del tango con la técnica tradicional no sin antes advertir que existirán numerosas maneras de tocar tango, como bien lo dice Gallo, por lo que es necesario complementar con observación de grabaciones de otros referentes del tango

Palabras clave:

Tango, violín, interpretación, Estudios, Tangueros, Piazzolla, Tanguísticos

Abstract

Strength of the tango in the local and national music scene has been observed. Despite the fact that this genre has been declared a World Heritage Site by UNESCO, its genuine and better interpretation is not related with accuracy in the originals scores of their most representative works, maybe, because the composers had a minor concern to capture the interpretive tools in the score, but they chose to place greater emphasis on the execution of tango techniques in the interpretation of the instrument. For that reason the aim of the text is to elaborate an interpretative proposal of the violin in the tango from 3 of the *Six Tango-Etudes pour flûte seule* of Astor Piazzolla, through the analysis of Astor Piazzolla's recordings and the research work carried out by Ramiro Gallo. The interpretative proposal made in this work allows violinists with academic training to approach the interpretation of tango with the traditional technique but not before warning that there will be many ways to play tango, as Gallo says, so it is necessary to complement with observation of recordings of other tango referents

Keywords

Tango, violin, performance, Etudes, Tangoistic, Piazzolla

¹ Maestrando en música de la universidad EAFIT. Director titular de la Orquesta de Tango de la Red de Escuelas de Música de Medellín. Violinista en el quinteto F-31. Maestro en violín de la Universidad de Antioquia (2011)

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como objetivo principal ofrecer a los violinistas formados en música académica un acercamiento a la ejecución interpretativa del violín en el tango y algunas de sus particularidades técnicas haciendo para tal fin una propuesta interpretativa del primero de los *Six Tango-Etudes pour flûte seule* de Astor Piazzolla. Los cuales, según la primera edición de 1987 de Henry Lemoine, aparecen para flauta sola o violín solo (Piazzolla, 1987). Sin embargo, a pesar de que se puede encontrar una amplia literatura y análisis desde la flauta, es escasa la literatura que hace referencia a la ejecución interpretativa del violín.

El análisis y propuesta de ejecución técnica e interpretativa de la obra se hará referenciando el estudio interpretativo del violín en el tango realizado por el violinista y compositor argentino Ramiro Gallo en su libro *El Violín en El Tango* (2011), el cual permite comprender la forma de ejecutar técnicamente los efectos sonoros y particularidades idiomáticas del género, su terminología y la manera en la que se construyen los estilos principales (Brunelli, 2015). También se analizarán grabaciones del compositor tocando el bandoneón, para acercar la interpretación de la obra en cuestión a la forma en que se toca el tango tradicionalmente.

Teniendo en cuenta la universalización de la música y la declaración del tango como patrimonio inmaterial de la humanidad (UNESCO, 2009) es pertinente realizar este acercamiento desde la academia a la interpretación del tango desde el violín y por supuesto a Astor Piazzolla, uno de los compositores de este género más reconocidos e interpretados en el nivel mundial. El “Tango nuevo” una música atractiva, de gran riqueza y elaboración, fue creada por este músico que, además de formarse como tanguero y tocar con los más reconocidos artistas de su época, realizó estudios de composición, armonía y contrapunto con grandes referentes de la música académica del siglo XX como Nadia Boulanger y Alberto Ginastera (Otero, 2011, pág. 312).

A lo largo del artículo, también será importante resaltar cánones estéticos y estilísticos de este género musical que, en muchas ocasiones (sobre todo en las partes más rítmicas, de contrastes y acentuaciones bastante exagerados), difieren de la sonoridad buscada en la ejecución interpretativa del violín clásico. Igualmente se propondrán articulaciones y arcadas tangueras, basadas en el estudio estilístico de la obra y tomando como referencia los estudios realizados por el violinista argentino Ramiro Gallo. También se agregarán algunas articulaciones que son indispensables para impregnar un estilo tanguero a la obra, que Piazzolla utilizaba en el momento de tocar su bandoneón y que, para los conocedores del

tango, no requieren ser escritas en la partitura, posiblemente por esta razón fueron omitidas por el autor.

Contexto de la obra musical referida

Los *Six Tango-Etudes pour flûte seule* fueron compuestos en la época erudita de Piazzolla y gracias al interés mundial por su obra han sido ampliamente interpretados mundialmente e incluidos en los planes de estudio, concursos y competencias en diferentes instituciones formales (Quiñones, 2015).

Es importante destacar que, debido a la coincidencia melódica, en registro, en posibilidades expresivas y virtuosísticas entre la flauta y el violín, es común encontrar repertorios transpuestos o compartidos entre ambos instrumentos, como es el caso de la obra en estudio, que igualmente ha sido transpuesta para otros instrumentos como piano, saxofón, eufonio y ukelele. Sin embargo, la mayor cantidad de grabaciones registradas han sido en flauta y en violín, también debido a la relación intrínseca de estos dos instrumentos con los orígenes del tango.

Parte de la importancia y trascendencia de esta obra radica en que puede ser ejecutada por instrumentistas de variados niveles e igualmente porque está escrita para solista sin acompañamiento. Además, ha sido asociada con las ‘partitas para violín solo de Bach’ por ser una colección de danzas para un instrumento solo, con la diferencia de que las de Bach agrupan distintas danzas y las de Piazzolla son una exploración de las posibilidades de una danza en particular: “el tango”.

Es importante destacar también que la obra ha sido grabada por violinistas académicos de gran trayectoria (Tabla 1) e igualmente cuenta con un muy buen reconocimiento e interés entre los violinistas, gracias a la riqueza de su música y a sus amplias posibilidades técnicas y expresivas.

Tabla 1. Grabaciones comerciales de los Estudios en violín solo. Adaptada de (Jenny lee Vaugh, 2016)

Año	Artista	Título del Álbum	Estudios grabados
1997	Interensemble Padova (Stefano Antonello or Alessandro Fagioli)	<i>Piazzolla Chamber Music</i>	No. 1 – 3
2001	Gidon Kremer	<i>Tracing Astor</i>	No. 1 – 6
2008	Angéle Dubeau	<i>Solo</i>	No. 1, 3, 4
2009	Sveinung Lillebjerka	<i>The Lady of Shalott</i>	No. 4
2011	Rachel Barton Pine	<i>Capricho Latino</i>	No. 3 con Libertango

			(Arreglo propio)
2011	Stephanie Sant´Ambrogio	<i>Going Solo: Unaccompanied Works for Violin and Viola</i>	No. 3 – 5
2012	Linda Wang	<i>Violin Solo</i>	No. 3 - 4
2013	Maria Bessmeltseva	<i>Soliloquy Music for Unaccompanied Violin</i>	No. 3 – 5
2014	Tomás Cotik	<i>Solo</i>	No. 1- 6
2014	Roman Mints	<i>Dance of Shadows</i>	No. 2
2014	Piercarlo Sacco	<i>Piazzolla: Café, Music for Violin and Guitar</i>	No. 1, 4, 5, 6
2015	Lucia Lin	<i>Astor Piazzolla: Escualo</i>	No. 3
2016	Frida Ansaldi-Zak	<i>Mosaico</i>	No. 3

Estudio académico del tango

Hasta hace muy poco, los compositores, arreglistas ejecutantes del tango no se habían preocupado por la difusión de largo plazo de su quehacer artístico, lo cual produjo que las partituras y la notación musical se utilizaran como un medio para plasmar únicamente las notas y figuras musicales tradicionales básicas. Sin embargo, en muchas ocasiones las indicaciones adicionales que permitían imprimir un estilo tanguero específico a cada arreglo (y generalmente definitivas) se transmitían oralmente durante el ensayo o se agregaban espontáneamente en el momento de la interpretación y no quedaban registradas en las partituras, además de que los músicos neófitos de las orquestas típicas “luego de dominar un instrumento (...) accedían a los secretos interpretativos del tango directamente mediante la práctica profesional” (Brunelli, 2015, pág. 23). Mientras tocaban, estaban atentos para incorporar en su interpretación las pequeñas sutilezas que caracterizan cada estilo que bien conocían los músicos más experimentados. No obstante, con la sistemática disminución de la escena musical del tango después de su época de mayor auge, dicha práctica se fue extinguiendo.

A lo anterior se debe agregar que, sólo al final del siglo XX, los músicos jóvenes empezaron a interesarse nuevamente en el estudio del género, lo cual permitió el surgimiento de instituciones específicas de enseñanza y creó la necesidad de la creación de manuales. Entre dichos escritos que describe Brunelli en su texto (Brunelli, 2015), cabe destacar el de Horacio Salgán (Salgán, 2001) en el que detalla su experiencia como ejecutante, arreglista,

compositor y director y que busca explicar todos los aspectos relevantes del género. Para la realización del presente artículo académico es fundamental resaltar el texto del autor Ramiro Gallo (Gallo, 2011) donde describe todos los elementos fundamentales del género y su aplicación práctica desde la ejecución técnica del violín, que serán usados como referente para la propuesta interpretativa de los tres estudios por analizar.

Justificación de la propuesta ejecutoria

Piazzolla, en una nota a Gunther Schuller ², describe esta obra como: “...*a kind of dictionary of New Tango accentuations, melodies, feelings, all related to New Tango*” (Dyer, 1990). Sin embargo, para la correcta interpretación de la misma, teniendo en cuenta que el tango es música popular de transmisión oral es importante destacar los siguientes apartes de una entrevista realizada por la Doctora Quiñones a Pierre-André Valade, editor de la obra original desde el manuscrito del autor, en las que describe la posición de Piazzolla sobre la escritura y la publicación de la obra en cuestión:

(...) he was not so much interested in really putting his writing into deep detail. He was writing music on paper because it was necessary... he was also himself an interpreter of his own music, so he knew the musical gesture, it was something that he was very familiar with. He himself was writing all these accents, dynamics, also the details. But he was less interested in the publishing process... He was ‘in the tango’ in the music, not really ‘in the time of the writing’. And that is the greatest difference between jazz and classical musicians. Jazz players are in the instant, and classical musicians are more in the long-term work of the piece. We have the Bible (the score), and we try to make it as pure as possible, as beautiful as possible, but while working very hard on it. Jazz is something else, really. It is more instant music... (Quiñones, 2013, pág. 40)

De todo lo anterior, es posible inferir que, a pesar de que Piazzolla buscaba que esta obra fuese un diccionario del nuevo tango y escribió en la partitura bastantes detalles, más de los que solía escribir en su música, no estaba muy interesado en el proceso de publicación y estaba más enfocado en tocar su música y la escribía “sólo porque era necesario”. Pero mucho de lo que estaba fuera de la partitura y que era fundamental para la interpretación del tango, lo agregaba en el momento de tocar. Piazzolla, a diferencia de los músicos “clásicos” no se preocupaba tanto por la partitura como tal, sino que la utilizaba como una guía, que fuese suficientemente clara para que un músico del género la interpretara correctamente, pero

² Tomado de las notas al programa escritas por el crítico musical Richard Dyer para la primera grabación comercial de la obra por la flautista Stephane Jutt

que para músicos ajenos al tango no era suficientemente específica, pues debía ser tocado con estilo tanguero, como lo dice en una entrevista el violinista de su quinteto Nuevo Tango, Fernando Suárez Paz:

“Hay excelentes músicos clásicos que no llegan a captar la esencia del tango, porque no tienen “swing”. Le pasa a Yo-Yo Ma, a Gidon Kremer, y le pasó también a Baremboim, que siendo un gran músico hizo una cosa horripilante cuando grabó con Rodolfo Mederos. Una vez me llamó Astor desde San Francisco, desesperado, y me dijo: “Negro, tenés que venirte urgente, para darles unas clases a unos troncos que están tocando acá”. “¿Quiénes son?”, le pregunté. Era el Kronos Quartet, nada menos. Piazzolla se volvía loco porque los tipos no lo agarraban al tango. Y me fui, y ellos con total humildad me pedían que tratara de transmitirles aspectos típicos del tango, las ligaduras, los arrastres, tocar en el talón del instrumento” (D’Addario, 1999)

Propuesta ejecutoria

Es fundamental destacar, como dice Kuri, que Piazzolla era un excelente instrumentista dedicado a tocar su propia música y que además tenía perfectamente introyectados todos los elementos interpretativos del género gracias a las influencias de Vardaro, Troilo y Goñi, combinados con un aprendizaje de las técnicas clásicas de composición de Ginastera y Boulanger (Kuri, 2014, pág. 256). Y como se describe en las indicaciones iniciales que preceden *Six Tango-Etudes pour flûte seule*, para una correcta ejecución es fundamental imitar la forma de tocar los tangos en el bandoneón.

“Estos estudios tanguísticos dependen de la gracia del solista, sobre todo exagerando los acentos y respiraciones que debieran parecerse a la manera de tocar los tangos en el bandoneón” (Piazzolla, 1987)

Para realizar la presente propuesta de interpretación enfocada en el estudio de la obra en el violín se tomarán como modelo de referencia las interpretaciones realizadas por Piazzolla de patrones rítmicos similares a los presentes en los estudios e igualmente se utilizarán los aspectos técnicos descritos por el violinista Ramiro Gallo en su libro (Gallo, 2011) .

Gallo (2011) divide la interpretación del tango en dos grandes secciones: la sección rítmica y la sección expresiva. La mencionada propuesta interpretativa para el estudio N°1 y N°5 del primero de los *Six Tango-Etudes pour flûte seule* se enfocará en la sección rítmica, pues es la que presenta mayores diferencias técnicas con la escuela clásica del violín. Y para presentar un acercamiento a algunas de las posibilidades en la sección expresiva se tendrá en cuenta el estudio N°4 de la misma obra.

Estudio N°1 *Decidé* $\text{♩}=138$

Tabla 2. Análisis estructural del primer estudio.

	A	Transición	B	Transición	A'	Transición	Coda
Compases	1-26	27-34	35-66	67-73	74-81	82-92	93-102
Eje tonal	La menor: Primer motivo		Motivo repetitivo en Fa menor en armonía no funcional: segundo motivo		vi (Fa menor): primer motivo		La menor

Adaptada de (Vaughn, 2016, pág. 5)

Parte A

El primer motivo de dos compases, que será recurrente durante todo el estudio, consta de cuatro notas acentuadas que en los dos primeros compases describen la tonalidad primaria de La menor, cada nota con igual duración de un pulso y medio.

La ejecución correcta de este tipo de articulación descrita en el libro de Gallo (2011) como “acento largo”³ debe hacerse con las cuatro notas tirando⁴, empezando en el talón cerca a la nuez (cada una retomando), lo cual favorece la ejecución de las respiraciones escritas por Piazzolla inmediatamente después de cada nota. Las cuatro notas acentuadas deben ser ejecutadas con la misma intensidad, con un ataque de “articulación percusiva”⁵ ejecutado desde fuera de la cuerda y con un *diminuendo* en cada nota.

Para la galopa que sucede las negras con puntillo se recomienda también ejecutarlas tirando para mantener una articulación igual a la de los acentos anteriores y para el quintillo posterior se sugiere realizarlo empujando, lo cual permite posicionar el arco nuevamente en la zona del talón, donde se sugiere comenzar el siguiente compás.

Figura 1. Primer motivo del Estudio N°1. Propuesta ejecutoria (Izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)

³ Terminología usada por Ramiro Gallo en su libro (Gallo, 2011)

⁴ Para referenciar las direcciones del movimiento del arco usaremos los términos Tirar (movimiento hacia la punta) y empujar (movimiento hacia el talón) usadas en el libro de Ramiro Gallo (2011)

⁵ Terminología usada por Ramiro Gallo en su libro (Gallo, 2011, págs. 21-25)



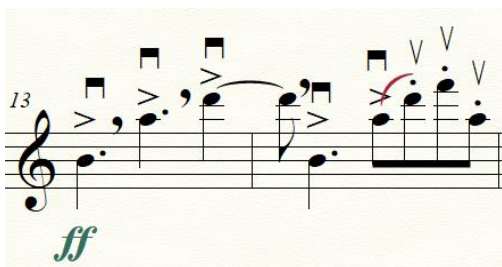
Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

Las anteriores indicaciones (Figura 1) se deben aplicar de la misma manera hasta el compás 12 donde aparece el siguiente motivo (Figura 2)

Figura 2. Variación en compases 13 y 14 del Estudio N°1. Propuesta ejecutoria (Izquierda) comparada con partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

Para el compás 14, se agregó un acento en la negra con puntillo presente en la segunda mitad del primer pulso, pues a pesar de que no aparece en la partitura es pertinente añadirlo para dar consecuencia con los compases 16, 20, 22, 24 y 26, donde aparecen motivos rítmicos iguales y con el acento puesto por el autor. Igualmente se agrega un *staccato* a la corchea de la segunda mitad del tercer pulso, pues al basarse en la interpretación de Astor Piazzolla y en las investigaciones de Gallo, los compositores y arreglistas lo omitían de la partitura, pero lo hacían en su interpretación (Gallo, 2011, pág. 20)

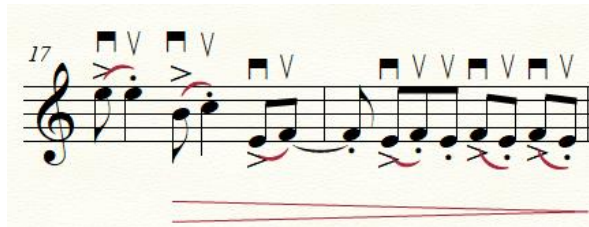
Para el nuevo material temático de los dos últimos pulsos del compás 14, se sugiere realizar la arcada descrita en la Figura 2 en función de evitar alejarse del talón del arco (arcada propuesta por Ramiro Gallo). La primera corchea se ejecuta desde el aire tirando sin detener el movimiento de la mano derecha para conectar el sonido hasta la siguiente corchea *staccato*⁶ que se debe realizar empujando. Posteriormente, las dos corcheas siguientes se propone ejecutarlas empujando buscando homogeneidad en el sonido de todos los *staccatos*.

⁶ Es fundamental destacar que la articulación de los *staccatos* en el tango es muy vertical, exageradamente corta y percusiva.

Los compases 15 y 16 se ejecutan de la misma manera que los dos anteriores (Figura 2).

En el compás 17, se deben ejecutar todos los acentos tirando, siempre conservando la zona del talón; las negras *staccato* se pueden tocar tirando, pero se recomienda tocarlas empujando para evitar alejarse del talón (Figura 3)

Figura 3. Compases 17 y 18 del Estudio N°1. Propuesta ejecutoria (Izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

Para el compás 18 (Figura 3), se recomienda agregar *staccatis* a la primera, tercera, cuarta, séptima y octava corcheas para asemejar la ejecución en el violín a la del compositor en su primera grabación de “Libertango” (Piazzolla, 1974)⁷ (Figura 4).

Figura 4. Transcripción de la interpretación del comienzo de Libertango por Piazzolla.



Elaboración propia

Los arcos sugeridos para los compases 17 y 18 (Figura 3) corresponden a los recomendados por Ramiro Gallo (2011) para la ejecución de acentos largos y *staccatos*. Es de resaltar que todos los *staccatis* deben tener la misma duración, articulación y dinámica (un nivel dinámico por debajo de la nota acentuada) independientemente de que estén precedidos de una nota acentuada o de una *staccato*. Además, se debe tener en cuenta que los acentos largos (en este caso, representados por una nota acentuada ligada a otra) deben estar en igual correspondencia dinámica entre sí (todos con la misma intensidad sonora). En los acentos

⁷ Piazzolla en su interpretación utiliza dos niveles sonoros distintos correlacionados, uno para los acentos (el cual corresponde a la dinámica real de la interpretación) y otro para los *staccatos* (un nivel dinámico por debajo)

largos se acentúa sólo el ataque y la duración de la nota acentuada se debe prolongar con un *diminuendo* hasta la ejecución de la siguiente nota *staccato*.

Respecto al *diminuendo* presente en el compás 18, es importante aclarar que, en un fragmento rítmico siempre se debe conservar una correlación paralela interpretando dos dinámicas simultáneamente entre los *staccatis* (más *piano*) y acentos (más *forte*) y que esta misma correspondencia se conserva durante el *diminuendo*.

Entre los compases 19 y 24, se recomienda usar los mismos arcos de los primeros dos compases (Figura 1).

En los compases 25 y 26, se invita a usar los mismos arcos de los compases 13 y 14 (Figura 2).

Para el compás 27, se recomienda usar los arcos del compás 17 (ver Figura 3 y Figura 6)

Para la ejecución de los segundo y tercer pulso del compás 28, se recomienda tomar como referencia la interpretación de Piazzola del compás 40 en el disco *Five Tango Sensations* (Piazzolla, 1991) (Figura 5), en la que toca las últimas 3 notas del compás con una intensidad sonora y duración iguales, contrastantes con la nota acentuada con ligadura (acento largo) inmediatamente anterior.

Figura 5. Compás 40 del quinto movimiento de *Five Tango Sensations*



Extraído de la partitura de la editorial Tonos (Piazzolla, 2001)

En cuanto a los arcos por usar entre los compases 29 al 31, se sugiere realizarlos según Figura 6., siempre conservando la diferenciación entre acentos y *staccatis*.

Figura 6. Compases 27 y 28 del Estudio N°1. Propuesta ejecutoria (Izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia

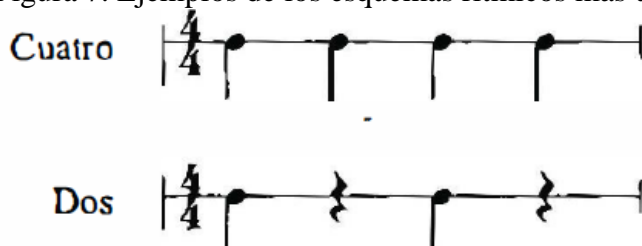


Tomado de (Piazzolla, 1987)

Parte B

Comienza en el compás 35 con la indicación de *Marcato*. Es importante destacar que en el género éste es el ritmo básico que da su fuerza rítmica al tango⁸ (Figura 7).

Figura 7. Ejemplos de los esquemas rítmicos más usados en el tango.



Tomado de (Salgán, 2001, pág. 46)

Piazzolla en esta sección utiliza diferentes tipos de compases continuamente (4/4-3/4-5/4-3/4) que no son convencionales en el tango. Sin embargo, entre los compases 36 y 37 a pesar de contar con un compás de 5/4 y 3/4 se puede realizar una agrupación por cuatro pulsos (Figura 8), que en los siguientes compases (del compás 38 al 57) se va deformando y volviendo a reagrupar nuevamente con una combinación de compases de 5/4-3/4-5/4 (Figura 9) permitiendo volver al 4/4 tradicional del tango en el compás 61 y mantenerlo hasta el final del Estudio.

Figura 8. Compases 36 y 37 con agrupación por cuatro pulsos



Tomado de (Piazzolla, 1987)

Figura 9. Compases 58-60 con agrupación por cuatro pulsos



Tomado de (Piazzolla, 1987)

⁸ El *marcato* es el principal modelo de la Base Rítmico- Armónica del tango y consiste en marcar con igual intensidad los cuatro pulsos del compás (*marcato* en 4) o marcar únicamente los dos pulsos más fuertes del compás (*marcato* en dos) (Gallo, 2011, págs. 12-13)

Para la ejecución interpretativa del estudio desde la sección *Marcato* del compás 35 (Figura 10) se recomienda ejecutar todos los acentos largos tirando, conectados con la siguiente corchea, que se recomienda tocar *staccato* (Recordar Figura 4). También se sugiere tocar todos los *staccatis* con la misma intensidad sonora y articulación percusiva (un nivel dinámico por debajo de los acentos). Finalmente, para los *staccatis* cuando sean más de 3 consecutivos (Figuras 11 y 12) se propone realizarlos tirando la corchea que va sobre el tiempo y empujando la que va en contratiempo (siempre conservando un sonido homogéneo en todos independientemente de la dirección del arco).

Figura 10. Compases 35 del Estudio N°1. Propuesta ejecutoria (Izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

Figura 11. Compases 36 y 37 del estudio N°1. Propuesta ejecutoria (Izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

Figura 12. Compases 58-60 del estudio N°1. Propuesta ejecutoria (arriba) comparada con la partitura de editorial (abajo)



Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

El nuevo motivo rítmico que aparece en los compases 72 y 73 debe ejecutarse con las corcheas *staccato* empujando y los acentos, tirando (Figura 13)

Figura 13. Compases 72 y 73 del estudio N°1. Propuesta ejecutoria (izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia

Tomado de (Piazzolla, 1987)

Parte A'

A partir del compás 74 donde vuelve el primer motivo traspuesto a Fa menor se recomienda ejecutar los mismos arcos que en la parte análoga del inicio (Figura 1)

Es importante mencionar que para todo el Estudio, siempre que el último pulso del compás esté constituido por grupos de semicorcheas, estas semicorcheas deberán ejecutarse empujando y ligadas en el mismo arco (llevando el arco hasta el talón) y con un *crescendo* en dirección al siguiente compás, que debe comenzar cerca de la nuez. (compases 2, 4, 6, 8, 12, 20, 22, 38, 74, 79)

Agrupación del compás 3+3+2

En la transición a la coda que empieza en el compás 82, se puede apreciar la presencia de un nuevo material temático constituido por la agrupación de las ocho corcheas del compás por 3+3+2 (Figura 14). Una rítmica bastante común en el tango proveniente del ritmo de milonga y habanera (Vaughn, 2016, págs. 9, 10), que posteriormente Piazzolla transforma y convierte en diferentes agrupaciones (Figura 15)

Figura 14. Ritmo base de la Milonga (izquierda), agrupación 3+3+2 de semicorcheas (derecha) y ritmo 3+3+2 en tango (abajo).



Adaptada de (Vaughn, 2016, pág. 10)

Figura 15. Transformación del patrón rítmico 3+3+2



Compás 82. 3+3+2

Tomado de (Piazzolla, 1987)

Compás 86. 3+2+3

Tomado de (Piazzolla, 1987)

Compás 89. 5+3

Tomado de (Piazzolla, 1987)

Compás 91 1+5+2

Tomado de (Piazzolla, 1987)

Para la ejecución de esta transición se recomienda tocar todos los acentos tirando y los *staccatis* empujando (Figura 16). Se deben resaltar todos los acentos con la misma intensidad sonora, recordando la interpretación de Piazzolla de Libertango (Figura 4) y todos los *staccatis* un nivel por debajo teniendo en cuenta que suenen homogéneos (Figura 16)

Figura 16. Propuesta ejecutoria de los diferentes patrones rítmicos presentes en la transición.



Elaboración propia

Coda

En los compases 93 y 94, aparece otra reagrupación de las corcheas que combina ambos compases: 1+3+3+3+3+3, para referenciar la interpretación de este patrón, se fundamentará en la interpretación de Néstor Marconi, de su tema Moda tango (Marconi, 1991) (Figura 17).

Figura 17. Transcripción de la interpretación de Néstor Marconi del compás 15 de Moda tango (Marconi, 1991)



Elaboración propia

Cada grupo de tres corcheas debe ejecutarse con la misma arcada y conservando la dinámica paralela entre los acentos (más fuerte) y los *staccatis* (más suave) (Figura 18)

Figura 18. Compases 93 y 94 del estudio N°1. Propuesta ejecutoria

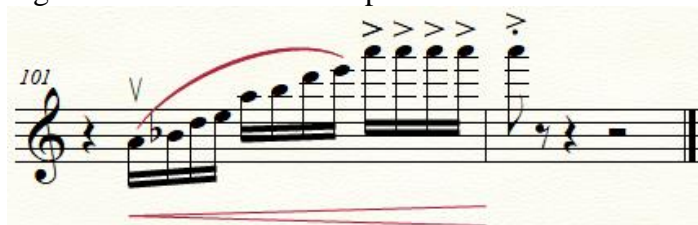


Elaboración propia

Entre los compases 95 y 100, se presenta el mismo ritmo de dos compases 1+3+3+3+3+3 de los compases 93-94 (Figura 18), pero esta vez aparece subdividido en semicorcheas y sin ninguna articulación, con indicaciones de *acellerando* y reguladores de *crescendo*. Para la ejecución de este fragmento se sugiere conservar la agógica musical de 93-94 pero con una acentuación más delicada.

Para el compás 101, se sugiere realizar los dos grupos de semicorcheas en un arco empujando, para llegar al talón y hacer las últimas cuatro semicorcheas acentuadas en la parte inferior del arco (Figura 19)

Figura 19. Últimos dos compases del estudio N°1



Tomado de (Piazzolla, 1987)

Estudio N°4 Lento-Meditativo

(Tempo ad lib.)

Tabla 3. Análisis estructural del cuarto estudio.

	A	B	A'
Compases	1-21	22-37	38-50
Eje tonal	Mi menor	Sol mayor con cadencia la III (Sol mayor)	Mi menor – ii (Fa# menor)

Adaptada de (Vaughn, 2016, pág. 6)

La Propuesta ejecutoria de este estudio se centrará en algunos fraseos y ornamentaciones frecuentemente usadas en las “melodías expresivas” en el tango.

Los fraseos incluyen modificaciones en aspectos como el ritmo, las dinámicas y la articulación, que permiten al ejecutor insertar en la obra una versión propia y destacar su

sentido expresivo. Es importante resaltar que, como dice Gallo, no existe una sola manera de frasear una melodía (Gallo, 2011, págs. 59-60). Un buen intérprete de tango no toca dos veces un fragmento de la misma manera, sino que busca variarlo espontáneamente en cada presentación.

A propósito de la ejecución y expresión, Piazzolla decía sobre el violinista de su quinteto Fernando Suárez Paz, lo siguiente “*he not only plays well, he is very expressive. He is very intuitive about adding things; his phrasing enhanced my music*” (Gorin, 2001, p. 80 citado en Quiñones, 2013, pág. 177). En el mismo sentido, es importante resaltar lo que Piazzolla decía en una entrevista citada por Azzi and Collier:

“The violinist plays one way one day, another day the next. Sometimes he adds things. The pianist improvises with rallentandos and accelerandos, depending on how he feels. That’s what’s so nice about it!” (Azzi, M. S., & Collier, S. , 2000, pág. 206).

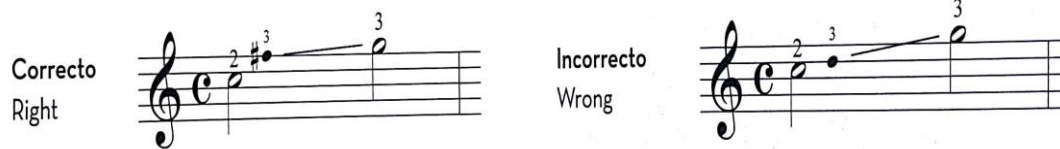
De todo lo anterior, se puede inferir que, para Piazzolla, era fundamental que sus colegas agregaran fraseos y elementos expresivos a su música tal como lo sugiere Gallo en su libro (2011) enfocado en la interpretación del tango en el violín. Y teniendo en cuenta esto, la Propuesta ejecutoria del estudio N°4 ofrecerá y ejemplificará algunos de estos elementos. Sin embargo, no deberá ser tomada en cuenta como única posibilidad de fraseos, pues se reitera, de acuerdo con Gallo, que “no existe una sola manera de frasear una melodía”.

Para las cuatro corcheas del primer compás, se sugiere realizar un efecto de “pelotita” en el que se genera un *acelerando* continuo y progresivo desde la primera nota hasta la nota de llegada del siguiente compás, donde la duración de cada una es relativamente más breve que la anterior. (Gallo, 2011, pág. 71) (Figura 20)

Figura 20. Fraseo “pelotita”. Propuesta ejecutoria (izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Figura 21. *Portamento* ascendente



Tomado de (Gallo, 2011, pág. 110)

Para el sexto compás se recomienda utilizar el *portamento*, igualmente se puede aplicar en los saltos de intervalos de tercera, cuarta o quinta a lo largo del estudio, teniendo en cuenta no hacer un sobreuso de este recurso (Figura 22).

Figura 22. Portamento en compás 6 del estudio N°4



Elaboración propia

Para el compás 22 (Figura 23) se sugiere realizar en las corcheas un fraseo que use divisiones del pulso en tresillos, nombrado en el libro de Gallo como “fraseo abierto” (Gallo, 2011, pág. 60)

Figura 23. Compases 21-23 Fraseo abierto. Propuesta ejecutoria (izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia

Tomado de (Piazzolla, 1987)

En el compás 30 donde se presenta un material idéntico al 22, se sugiere realizar otra posibilidad del fraseo abierto (Figura 24)

Figura 24. Compás 29-31 Fraseo abierto. Propuesta ejecutoria (izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia

Tomado de (Piazzolla, 1987)

Estudio N° 5 (♩=120)

Tabla 4. Análisis estructural del estudio N°5

	Una sola sección con modificaciones rítmicas
Compases	1-62
Eje tonal	La menor

Adaptada de (Vaughn, 2016, pág. 6)

Al igual que el estudio N°1, el estudio N°5 está compuesto por una “melodía rítmica”, fácilmente reconocible por las articulaciones (acentos, *staccatis* y ligaduras) presentes (Gallo, 2011, págs. 17-19)⁹

Para la ejecución del compás 1, se sugiere realizar todos los acentos “tirando”, con la misma intensidad sonora (*forte*) y las demás notas “empujando” *staccato* un nivel dinámico por debajo. En el segundo compás se sugiere realizar el tresillo de semicorcheas “empujando” y la corchea siguiente *staccato* en el mismo nivel sonoro de los *staccatis* del compás anterior (Figura 25). Se recomienda tocar como en la Figura 25, los compases con patrones rítmicos idénticos (3-4, 5, 7, 9, 12, 29-30, 36-37, 38, 45, 47, 49 y 52)

Figura 25. Compases 1-2 del estudio N°5. Propuesta ejecutoria (izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia

Tomado de (Piazzolla, 1987)

En el compás 6, se recomienda realizar las semicorcheas ligadas en un arco “empujando”, recordando lo sugerido para el Estudio N°1 en pasajes similares.

En cuanto al compás 8, se sugiere ejecutarlo tocando sólo las notas acentuadas “tirando” y todas las demás “empujando”, haciendo todos los *staccatis* con la misma duración y articulación percusiva por debajo de la dinámica de los acentos que deben sonar más fuerte. (Figura 26). Lo anterior asimismo, debe aplicarse a los compases con articulaciones y rítmicas iguales (10, 15, 17, 19, 21, 48, 55, 57 y 59)

⁹ Para la interpretación del estudio N°5, es importante tener en cuenta y aplicar todas las indicaciones dadas anteriormente sobre el estudio N°1 en los patrones similares.

Figura 26. Compás 8 del estudio N°5. Propuesta ejecutoria (izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

En cuanto al patrón rítmico presente en el compás 11, se sugiere ejecutarlo agregando un *staccato* a la segunda corchea de cada ligadura. Las semicorcheas: se propone realizarlas en la parte inferior del arco con un *crescendo* que dirija la intención musical hacia el siguiente compás. (Figura 27). Se recomienda aplicar dicho patrón a los compases similares (50, 51)

Figura 27. Compás 11 del estudio N°5. Propuesta ejecutoria (izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

El compás 14 debe tocarse realizando todos los acentos “tirando”, las semicorcheas deben tener dirección al siguiente compás (Figura 28). Las indicaciones anteriores se sugieren para los compases similares (16, 18, 20, 54 y 58).

Figura 28. Compás 14 del estudio N°5. Propuesta ejecutoria (izquierda) comparada con la partitura de editorial (derecha)



Elaboración propia



Tomado de (Piazzolla, 1987)

Conclusiones

- La propuesta ejecutoria realizada en este trabajo permite a violinistas con formación académica acercarse a la ejecución del tango desde la técnica tradicional y haciendo un énfasis en particular en los elementos rítmicos y articulación percusiva, no completamente ajenos a la escuela europea del violín.
- Es posible realizar acercamientos desde la academia a la ejecución del tango en el violín, siempre teniendo como referentes a los intérpretes e investigadores que, desde un conocimiento profundo del género, logran visibilizar y codificar en un contexto académico las sutilezas que se transmitían desde la oralidad en el quehacer musical. Sin embargo, para complementar dichos acercamientos, es indispensable buscar, ya sea en grabaciones y/o en clases, a los poseedores primarios del conocimiento, que lo recibieron desde la tradición.
- Corresponde a las generaciones actuales generar convenciones a partir de los códigos y sutilezas del género para garantizar la permanencia en el tiempo de estos saberes.
- Si bien Astor Piazzolla fue un gran representante del tango en el nivel mundial como compositor e intérprete, es fundamental analizar otros referentes del tango tradicional para alcanzar un acercamiento mayor a la ejecución del género. A continuación se enlistan algunos de los referentes fundamentales para complementar la investigación interpretativa del género divididos entre agrupaciones y violinistas: Orquesta de Juan D'Arienzo, Orquesta de Alfredo Gobbi, Orquesta de Aníbal Troilo, Orquesta de Osvaldo Pugliese, Orquesta de Horacio Salgán, Orquesta Francini-Pontier, Orquesta de Astor Piazzolla, Quinteto Real, Sexteto Tango, Sexteto Mayor; violinistas: Elvino Vardaro, Hugo Baralis, Raúl Kaplún, Enrique Mario Francini, Emilio Balcarce, Simón Bajour, Antonio Agri, Ramiro Gallo, Pablo Agri, Eduardo Walczac, Miguel Ángel Bertero, Fabián Bertero, Leonardo Ferreyra, Guillermo Rubino, Humberto Ridolfi, Damián Bolotín, Érica Di Salvo, Sebastián Prusak y César Rago.

Referencias

- Azzi, M. S., & Collier, S. . (2000). *Le grand tango: the life and music of Astor Piazzolla*. New York: Oxford University Press.
- Brunelli, O. G. (2015). Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. *El oído pensante*, 3 (2).
- D'Addario, F. (11 de Mayo de 1999). *Pagina 12*. Obtenido de <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-05/99-05-11/pag26.htm>
- Dyer, R. (1990). *Mckinley, Griffes, Piazzolla, Jolivet*. GM Recordings.
- Gallo, R. (2011). *El violín en el tango: método fundamental para aprender a tocar tango*. Munich: Ricordi.
- Kuri, C. (2014). *Piazzolla, la música al límite*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor 4ta edición.
- Marconi, N. (1991). *Moda Tango* [CD] [Grabado por Nestór Marconi Octeto de Buenos Aires]. De *Japon 91'*. Japón.
- Mauriño, G. (2011). Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. *Latin American Music Review* 22(2), 240-254.
- Otero, J. M. (2011). *ABC DEL TANGO Biografías de grandes figuras del Tango*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Piazzolla, A. (1974). *Libertango* [CD] [Grabado por A. Piazzolla]. De *Libertango*. Milan, Italia: A. Pagani.
- Piazzolla, A. (1987). *Tango-études pour flûte solo*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- Piazzolla, A. (1991). *Five Tango sensations* [CD] [Grabado por Astor Piazzolla y Kronos Quartet]. New York, Estados Unidos.
- Piazzolla, A. (2001). *Five tango sensations für Bandoneon und Streichquartett*. Alemania: Tonos.
- Quiñones, J. M. (2013). *Constructing the authentic: approaching the '6 Tango-Etudes pour Flute Seula' by Astor Piazzolla (1921–1992) for interpretation and performance*. Doctoral dissertation, University of Huddersfield.
- Quiñones, J. M. (2015). The Lost (and Newly Found) History of Piazzolla's Six Tango-Etudes for Solo Flute. *PAN*, 34, 24-27.
- Salgán, H. (2001). *Curso de Tango*.
- UNESCO. (2009). *UNESCO Patriminio Cultural Inmaterial*. Obtenido de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258>
- Vaughn, J. L. (2016). *Violin periphery: Nuevo tango in Astor Piazzolla's "Tango-Etudes" and minimalism in Philip Glass "Sonata for Violin and Piano"* (Doctoral dissertation, The Florida State University).

TANGO - ÉTUDES

Flûte (ou violon)

N°1

Astor Piazzolla

Décidé (♩ = 138)

mf

ff

mf

f

p

Marcato

f

mf

f

ff

Musical notation for a single melodic line, consisting of 11 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf*, *ff*, *p*, and *f*. The piece concludes with a final cadence.

N° 4

Lento-Meditativo
(Tempo ad lib.)

p

mf

mf

f *lento*

mf *rall. - - e - - dim. - -*

pp *p* *poco più mosso*

mf

f *p*

(più mediativo)

mf *rall. - - - poco - - - a - - - poco* *pp*

Tempo I

pp *mf*

f *rall. poco a poco - - -*

Più lento

mf *p* *ten.* *pp* *morendo*

N°5

(♩ = 120)

Musical score for N°5, featuring 12 staves of music. The tempo is marked as (♩ = 120). The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *f* (forte)
- Staff 2: *ff* (fortissimo)
- Staff 3: *ff* (fortissimo)
- Staff 4: *mf* (mezzo-forte)
- Staff 5: *p* (piano)
- Staff 6: *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), *ff* (fortissimo)
- Staff 7: *ff* (fortissimo)
- Staff 8: *p* (piano)
- Staff 9: *f* (forte)
- Staff 10: *p* (piano)
- Staff 11: *f* (forte)
- Staff 12: *ff* (fortissimo)

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 13, 7, 6). The key signature is one sharp (F#).